

Shinko Engeki Jisshu by Onoe Kikugorō V and the History of *Onnagata*

KIM Jihye (The 2nd degree in Doctor's program, JSPS researcher DC2)

Introduction

There was a remarkable movement toward refinement and canonization of kabuki in the Meiji era. One of the distinctive phenomena of this is that kabuki actors chose their best plays and compiled them into a collection to represent their family's specialized acting. This attempt was started by Ichikawa Danjūrō VII (1791–1859) and he named his collection *Kabuki Jūhachiban*, or eighteen best kabuki plays representing the Ichikawa family's specialized acting. But Danjūrō VII did not accomplish his project because of his death. Inheriting his father's will, Danjūrō IX (1838–1903) completed *Kabuki Jūhachiban*, he also strived to gather new plays performed by himself in the Meiji period and created a brand-new collection dubbed *Shin Kabuki Jūhachiban*. Similarly, *Shinko Engeki Jisshu*, which I am going to address in this study, is collected by Onoe Kikugorō V and this is a collection of ten plays representing the Onoe family's acting styles and he said that *Shinko Engeki Jisshu* was planned to oppose Danjūrō's collection. I think that the selection of one's specialized roles by kabuki actors was an attempt to authorize their performance styles that had been handed down from generation to generation. Through this project of collecting plays, actors like Kikugorō and Danjūrō expressed their pride as central family and leaders in the kabuki world.

However, what I would like to point out in this study is that there are many plays in which the protagonists are evil and poisonous women who look like demons or transform to monsters in *Shinko Engeki Jisshu*. This is quite a contrast to Danjūrō's collections, which consists of historical plays portraying well-known and prestigious samurai stories. In addition, both Kikugorō and Danjūrō were *tachiyaku*, actors who usually play heroes and Kikugorō were also performed many famous male characters throughout his life. Considering this, it is rather strange that the majority of plays in *Shinko Engeki Jisshu* depict evil and poisonous women. Then, why did Kikugorō select these plays as representative performances of their ancestors? I argue that these selections have a close relationship with kabuki history in that the role of *onnagata* had expanded since the mid-19th century and ancestral performance styles of the Onoe family.

Origin and Development of *Onnagata*

Onnagata are kabuki actors who perform heroines, supporting female roles, or other minor female roles. In other words, women are not allowed to be kabuki actors so that

all *onnagata* actors are supposed to be males in the kabuki industry, like a man disguised as a woman. To understand the reason why this unique *onnagata* role was designed, I will explain briefly the process by which kabuki was created and developed in the early 17th century.

It is said that kabuki was started by Izumo no Okuni in 1603. Okuni was a traveling woman dancer who performed suggestive dance disguised as a man. After Okuni's new type of performances were brought into the limelight, imitations of this explicit and erotic dance by troupes of *yūjo* (prostitutes) or *wakashu* (young men) began to regularly be performed. However, all homosexual performances were prohibited by the Tokugawa Shogunate on account of "the corruption of public morals". Kabuki performances conducted by women and young men were banned and only adult men were permitted. As a result, the role of *onnagata* was created. Contrary to *yūjo* and *wakashu* performers who fascinated the audiences utilizing their inherent charm and sensual dance, male performers without sexual appeal, especially in the case of *onnagata*, were required to try and express female roles in a realistic manner. For example, they made use of *katsura* (wig) to hide their masculine features or mimicked *yūjo* who were recognized as the most attractive woman in the world. Undergoing these steps, *onnagata* aimed to reach the level of performing the female role better than actual women. *Onnagata* actors even thoroughly imitated women's lifestyle off-stage and embraced a female acting style which embodies the ideal images of women. Yoshizawa Ayame I (1690–1729) and Segawa Kikunojō I (1712–1749) were the most representative *onnagata* actors in this period, and we can verify the "ideal" way of performing women based upon publications that recorded their experiences and philosophy of the art of *onnagata*.

In *Ayame-gusa* (1771), discourses on art by Yoshizawa Ayame, he describes his perspective toward the essence of *onnagata* and mindset of everyday life for female acting.

Onnagata should be conscious of himself as an *onnagata* even backstage. He has to prepare his lunch and eat it not showing himself. Say an *onnagata* actor devoured his meal in front of his partner with whom he performed sexual scenes together. Then his partner will not be able to evoke his emotion when performing these scenes on stage. Consequently, both of them have failed to give a fine performance. ¹

Ayame-gusa

In this passage, in order to be seen as female lovers by his partner on stage, Ayame strongly recommends that *onnagata* actors to live like a real woman by embracing the lifestyle and behaviors. On the other hand, Ayame also advises that *onnagata* should

¹ Gunji, Masakatsu. *Kabuki Jūhachiban-shu* [A Collection of Kabuki Jūhachiban]. Tokyo: Iwanami Shoten. 1965. p. 323.

dedicate himself only to female roles without taking on other roles. Ayame cautioned as below.

The art of *onnagata* would disappear like sand no sooner than actors consider to change his position from female to male roles, when *onnagata* acting does not go as planned. Keep in mind the fact that women could not be men in the real world. Can a woman change her gender just because she thought she cannot live like this anymore? If *onnagata* actors have a lax attitude toward female acting, it is expected that he will be judged as an actor who does not understand the sentiment of women.²

Ayame-gusa

In fact, Ayame had an experience in which he was reproached for not devoting himself to *onnagata*. Thus, learning from his failures, Ayame firmly prohibited *onnagata* actors from performing other roles that could distract their mindset and attitude toward female acting. Also, it seems that audiences at that time preferred if there were not any cross-border performances such as *onnagata* performing male roles or *tachiyaku* performing female roles.

In these quotations from *Ayame-gusa*, we can find that Ayame attempted to live as a woman both on and offstage. In order to perform realistic and ideal female roles, he instructed that *onnagata* should concentrate on female acting to keep from losing the sentiment of women. Additionally, the philosophy of Segawa Kikunojō, a legendary *onnagata* actor alongside Yoshizawa Ayame, was not much different. I will illustrate Kikunojō's perspectives through *Kokon Yakusha Rongo Sakigake* (1772), which is a critique collection of contemporary kabuki actors.

To *onnagata* actors, it is greatly undesirable to be favored by women and it is also undesirable to be perceived that the actor could not be a wife. It is ideal for *onnagata* to be favored by men and make them think that they want a spouse like that.³

“Kokon Yakusha Gei-banashi” from *Kokon Yakusha Rongo Sakigake*

As you can see, being favored by women means that female fans actually admire male actors who are only acting as female characters. This can be interpreted that the *onnagata* failed to be a “true” woman. In addition, here is a compliment for Kikunojō in the same publication.

It is not surprising that most of *onnagata* actors lose their sensuality with advancing years. However, the late Segawa Kikunojō was able to perform a young

² Ibid, p.321.

³ Gunji, Masakatsu. *Kinsei geidōron* [The Philosophy of Art in pre-modern Japan]. Tokyo: Iwanami Shoten. 1972. p. 483

lady in romantic scenes even into his sixties. Not only was he beautiful, but he also showed a consummate performance. Indeed, he was exactly a master of *onnagata*.⁴

“Meijin no Kiwame” from *Kokon Yakusha Rongo Sakigake*

The author of this book states that it is desirable that *onnagata* is sensual even after getting older and he assesses that Kikunojō is a master *onnagata* actor. Accordingly, it can be said that *onnagata* are required to be youthful and vigorous women regardless of age.

In this section, I verified the philosophy of *onnagata*’s performing based on Yoshizawa Ayame and Segawa Kikunojō’s thinking on the art. By analyzing these discourses, it is clear that the art of *onnagata* had developed through a process in which the *onnagata* actors struggled to perform realistic female roles and there was a need to perform in a mindset even more feminine than an actual woman.

Expansion of *Onnagata*’s roles

After the age of Ayame and Kikunojō, *onnagata*’s roles were not confined to acting like *yūjo* anymore, and it began to expand into the territory of *tachiyaku*. As a good example, I want to look at Nakamura Tomijūrō (1731–1786), the third son of Yoshizawa Ayame. Tomijūrō is a renowned *onnagata* for creating *Kyoganoko Musume Dojoji*, a masterpiece of kabuki dance play, but what I want to address here is that he pioneered *onna-budō* (female warriors) roles, which was a new type of *onnagata*. For instance, Tomijūrō adapted famous samurai roles in historical plays to female roles, such as Yuranosuke to Onna Yuranosuke or Kagekiyo to Onna Kagekiyo, even though these samurai roles were originally written for male role actors. Tomijūrō successfully re-created masculine female characters that excel in martial arts, intellect and he gained great reputations. Eventually, he developed *aragoto* acting which were recognized exclusive performances of *tachiyaku*. There is a playbill advertising that Tomijūrō will perform both male and female roles in an upcoming play (see Figure 1). Compared to the previous period, it seems that the attitude of audiences toward cross-border performances had changed significantly. Also, this playbill proves that strictly guarded boundaries of roles gradually eroded in this time. Hence, *Onnagata* actors began to revise male roles to accommodate their feminine aspects and they even performed male roles originally written for *tachiyaku*. Meanwhile, *tachiyaku* also started to perform dance plays which were recognized as a specialty of *onnagata*.

Against the backdrop that the territory of *onnagata* and *tachiyaku* became ambiguous, a new type of role called *akuba* (evil women) was developed in the beginning of the 19th century, drastically changing the paradigm of kabuki thereafter. While female roles in kabuki usually represented ideal women who were virtuous and faithful

⁴ Ibid, p. 473.

to their husband, *onnagata* actors like Iwai Hanshirō IV (1747–1800) and his son Iwai Hanshirō V (1776–1847) created villainous and defiant women characters, going against typical *onnagata* roles. This change was a result that the center of kabuki industry shifted from Kamigata to Edo region, where audiences preferred plays with decadent worlds and grotesque theatrical methods. It can be said that *akuba* was devised in accordance with this culture in Edo.

The first instance of *akuba* was Mikazuki Osen performed by Hanshirō IV. Ensuing this character, a variety of *akuba* roles was created by Hanshirō IV and his son; such as Unzari Omatsu, Dakki no Ohyaku, Kumasaka Onaga. It is said that they especially excelled in performing women's subtle emotions like jealousy and flirtatious mannerisms. Accompanying with the fact that the Hanshirō style broke the conventional female acting and contributed to extend *onnagata*'s roles, *tachiyaku* began to double as female roles in a different way.

Two good examples of this are Onoe Matsusuke I and II. Onoe Matsusuke I (1744–1815) was a disciple of Onoe Kikugorō I and Onoe Matsusuke II (1784–1849) was a foster son of Matsusuke I. In addition, Matsusuke II succeed Onoe Kikugorō's name and became Onoe Kikugorō III. Finally, we can see the connection with the main theme, Onoe Kikugorō III is the grandfather of Onoe Kikugorō V. Although, Onoe Matsusuke I and Onoe Kikugorō III were primarily *tachiyaku* actors, they also played *onnagata* roles, which were horrifying and evil characters that appealed to audiences by spectacular shows of transformation, differing from Hanshirō's *onnagata* style. The specialty of the Onoe Matsusuke style was *kataki* (enemy) or *jitsuaku* (true villain) roles when acting male characters; also, they were particularly good at performing *chūnori* (flying tricks) and *hayagawari* (quick costume changes). This acting style was reflected in their female acting; for instance, the Matsusuke style excelled in the performance of grotesque and venomous women or *yokai*, a kind of ghost, which showed flamboyant tricks. Now, let's take a look at representative roles of Onoe Kikugorō III.

Tōkaidō Yotsuya Kaidan's Oiwa is a woman betrayed by her husband, Iemon. Her face becomes disfigured because of her husband's conspiracy and she dies with a grudge against him. After her death, Iemon plans to marry an upper-class lady. However, at Iemon's wedding ceremony, Oiwa's ghost appears, leading Iemon to kill his new wife, and finally Iemon is killed by Oiwa. In addition, *Iromoyō chotto karimame*'s Kasane is a pitiful woman who fell in love with a man who was her mother's lover and her father's killer. For this karma, Kasane is then haunted by her father's vengeful ghost and her face became disfigured. Possessed completely by her father's spirit, Kasane rebukes her lover, but he kills her with a sickle and flees. Oiwa and Kasane are typical *onnagata* roles who are betrayed by her lovers and transformed outrageous ghosts having deep-rooted rancor.

On the other hand, *Kagamiyama Kyō no Nishiki-e*'s Iwafuji is villainous woman

scheming to take over her master's house, whereas her rival, Onoe tries to disrupts Iwafuji's conspiracy. However, Iwafuji insults Onoe and drives her suicide and Iwafuji is killed by Onoe's subordinate at the end. Also, *Shinobiyoru Koi wa Kusemono's* Takiyasha-hime, daughter of Tairano Masakado, is a witch. Utilizing her sorcery, she raises a rebellion for her dead father but is suppressed. Iwafuji and Takiyasha-hime can be classified by malicious and wicked *onnagata* roles.

Through these characters, we can see that Onoe Kikugorō III inherited his father's acting style and came to prominence by performing vengeful, poisonous and grotesque female characters such as Oiwa or Iwafuji. Furthermore, the *onnagata* acting style established by Onoe Kikugorō III had a great influence on his grandson, Kikugorō V.

Female Acting by Onoe Kikugorō V: Succession of the Onoe Family's Performance Style

Onoe Kikugorō V, one of the greatest kabuki actors in the Meiji era, was proficient in both male acting and female acting just like his grandfather. Thanks to his inherent background, Kikugoro V particularly became a rising star with a gender-mixing role: Benten Kozō Kikunosuke from *Shiranami Gonin Otoko* (see Figure 2). Kikunosuke is a young male bandit who disguises as a woman for his robbery and this role fits well with Kikugorō's performance styles. He also performed various *onnagata* roles after the Meiji Restoration in the mid to late 1800s.

For instance, Osayō is a woman killed by her husband who was having an affair with another woman. After being killed, she appears as a ghost and curses his husband. I think the characteristic of Osayō is similar to Oiwa and Kasane by Onoe Kikugorō III, and this role is definitely based on his grandfather's acting styles specialized in grotesque and mystery dramas. On the other hand, Kikugorō V dramatized the true stories of *dokufu* (literally poisonous women) such as Takahashi Oden and Hanai Oume, who murdered men cruelly, following the boom of *dokufu-mono*. They are both beautiful and attractive female characters yet, far from their appearance, they are vengeful and kill male characters. These *dokufu* roles reflected the novel aspect of the Meiji period, but at the same time, these took up the mantle of the traditional acting style of the Onoe Kikugorō family.

In this way, Onoe Kikugorō's attitude of striving to pass down his ancestors' performance style is clearly shown in *Shinko Engeki Jisshu*, a ten-play collection of the Onoe family's representative performances. Among these ten plays, Kikugorō V selected nine plays and his son Kikugorō VI added one more play after Kikugorō V's death. Here, I want to look into these nine plays that Kikugorō V selected.

〈 A list of *Shinko Engeki Jisshu* 〉

(1) *Furudera no Neko* (September 1871) , A cat spirit.

(2) *Tsuchigumo* (June 1881) , A spider spirit.

- (3) *Ibaraki* (April 1883), Watanabe Tsuna's aunt Mashiba, actually Ibaraki-dōji (a demon).
- (4) *Rakan* (July 1887), Rakan no Seizō (a warrior).
- (5) *Hitotsuya* (April 1890). An old woman, Ibara (a serial killer).
- (6) *Modoribashi* (October 1890), A daughter Sayuri, actually a ghost of Mt. Atago.
- (7) *Kikujidō* (July 1892), Kikujidō (an immortal boy).
- (8) *Hagoromo* (January 1898), Tennyō (a celestial maiden).
- (9) *Osakabe-hime* (January 1900), Osakabe-hime (a ghost of Himeji Castle).
- (10) *Migawari Zazen* (March 1910), Yamakage Ukyō (a daimyō) by Onoe Kikugorō VI.

Six of the nine plays have specific patterns of an old woman or a young woman appear at the beginning, and they eventually transform into a ghost or a spirit. Now, let's see how they look like through *yakusha-e* (actor prints). The first pattern, such as in *Ibaraki*, *Hitotsuya*, *Modoribashi*, or *Osakabe-hime*, is that women appear and turn into devils at the end (see Figure 3, 4, 5, 6). The second pattern, such as in *Furudera no Neko* and *Tsuchigumo*, is that animal spirits, like cats and spiders, appears (see Figure 7, 8). It is clear that these patterns inherit the traditional acting style of the Onoe family who excelled in performances that show distorted or evil women and transformational tricks.

Here are some specific examples. In 1871, Kikugorō V performed a cat spirit role, which was a successful character of the Onoe family in honor of the 23rd anniversary of his grandfather's death. Likewise, ten years later, he played *Tsuchigumo*, which recreated a spider spirit role performed by his grandfather and great-grand father, in honor of the 33rd anniversary of his grandfather's death. Let's take a look *kōjō* (stage speeches) when Kikugorō V conducted these two performances.

Since this year is the 23rd anniversary of Onoe Kikugorō III's death, I will perform *Tōkaidō Gojūsan Tsugi*. It was successful again last year and *Nekodera* [*Furudera no Neko*] is the new performance of this commemoration [...] My grandfather Baijū [Onoe Kikugorō III] had great achievements and performed with great mystery and tricks in his own way. Therefore, he gained a reputation as a master. Compared to him, I do not have any achievements and I can only attempt to imitate his performances. [...] Regardless of the quality, in order to commemorate my grandfather Baijū, I wish that a large number of audiences come to this performance from the premiere on. ⁵

“Nakamura-za *kōjō*” <September 1871> from *Zoku-zoku Kabuki Nendaiki*

According to this passage, Kikugorō V performed *Furudera no Neko* for the 23rd

⁵ Tamura, Nariyoshi. *Zoku-zoku Kabuki Nendaiki* [A Sequel to Chronicle of Kabuki]. Tokyo: Ichimura-za. 1922. p. 118.

anniversary of his grandfather's death because the cat spirit role was a specialty of his grandfather, Onoe Kikugorō III. Furthermore, ten years later, Kikugorō V conducted a performance paying homage to Kikugorō III once more.

This year is the 33rd anniversary of my grandfather, Onoe Kikugorō III's death and I would like to do something for consolation. I consulted a kabuki playwright, but avid theatergoers suggested me to perform *Tsuchigumo* as a memorial. This is because my great-grandfather Onoe Matsusuke performed a spider spirit of Katsuragi Mountain in Kawarazaki Theater's *kaomise* (the first performance of the year) in 1804 and Onoe Kikugorō III also performed a spider spirit in Nakamura Theater's *kaomise* in 1846; both of which were successful. [...] To celebrate my grandfather, I desire for you to visit this performance. ⁶

“Shintomi-za *kōjō*” <June 1881> from *Zoku-zoku Kabuki Nendaiki*

Similar to *Furudera no Neko*, Kikugorō V performed *Tsuchigumo* for the 33rd anniversary of his grandfather's death and he emphasized that this play was passed down over many generations. With these examples, we can see how Kikugorō V revived his ancestor's specialty, which is performances “with great mystery and tricks” like in *Furudera no Neko* and *Tsuchigumo*, in remembrance of his grandfather.

With this as starting point, Kikugorō V created new performances showing horrible and outrageous women such as *Ibaraki* and *Modoribashi*. As I already stated, *Shinko Engeki Jisshu* was supposed to oppose *Kabuki Jūhachiban* and *Shin Kabuki Jūhachiban* by Danjūrō IX, which consist of many historical plays with main characters who are warriors filled of vigor and bravery. As a matter of a fact, Kikugorō V mainly performed *tachiyaku* like Danjūrō and he played renowned male roles like Sakuramaru from *Sugawara Denju Tenarai Kagami*, Hayano Kanpei from *Chushingura* or Igami no Gonta from *Yoshitsune Senbonzaura*. Although I did not touch on it in this presentation, his ancestors, Onoe Matsusuke and Onoe Kikugorō III, were very successful and famous *tachiyaku* actors. With this in mind, I argue that, in order to differentiate his family's acting style from the Ichikawa Danjūrō family, Kikugorō V deliberately selected plays depicting grotesque and horrible *onnagata* roles as representative works.

Conclusion

Although the primary specialty of the Onoe Kikugorō family was male roles, I analyze the reason why Onoe Kikugorō V chose plays for *Shinko Engeki Jisshu* that portray ghost women and paranormal spirits as representative works of their ancestors. I argue this a result of the transition of kabuki history in that the *onnagata*'s position was no longer restricted to *yūjo* roles and the barrier of female and male roles began to

⁶ Ibid, p. 301.

collapse. Against this background, the Onoe family ancestors who were primarily *tachiyaku* actors, became frontrunners initiating the role of grotesque and venomous women who transformed to *yōkai*, or ghost at the end, which confronted conventional *onnagata* roles.

On top of that, it is said that Onoe Kikugorō I and his disciple Onoe Matsusuke were initially *onnagata*, but eventually became *tachiyaku*. And Matsusuke's adopted son succeeded Kikugorō's name and became Kikugorō III because Onoe Kikugorō II died at an early age. In the case of Kikugorō III, he remained both *onnagata* and *tachiyaku*, especially in performances abundant with mystery and tricks. On the other hand, Onoe Kikugorō IV, the son-in-law of Kikugorō III, played a remarkable part in pure *onnagata*. Accordingly, Onoe Kikugorō V was able to cross boundaries of male and female roles on account of performance styles passed down from generation to generation. It seems that Kikugorō V judged that such roles could represent their family's exclusive acting styles, differing from the Ichikawa Danjūrō family. In this regard, it can be said that *Shinko Engeki Jisshu* is the summation of unique performance styles accumulated by the Onoe family ancestors and progressed by Kikugorō V.

【Additional notes】

This work was supported by Grant-in-Aid for Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) Fellows (No. 19J11221). Also, figures 1 to 3 are based on Japanese Arts Collection of Museum of Fine Arts, Boston (<https://collections.mfa.org/collections/314124/japanese-art/objects>) and figures 4 to 8 are based on Database for Theatre Research of Waseda University Theatre Museum (<http://www.waseda.jp/enpaku/db/>).

【Bibliography】

<Books>

Geinoshi kenkyūkai Ed. *Nihon shomin seikatsu shiryō shūsei* [Collections of Resource Materials on the Life of Common Japanese People]. Vol. 6. Kyoto: Sanichi Shobō. 1968.
Gunji, Masakatsu. *Kabuki Jūhachiban-shu* [A Collection of Kabuki Jūhachiban]. Tokyo: Iwanami Shoten. 1965.

Gunji, Masakatsu. *Kinsei geidōron* [The Philosophy of Art in pre-modern Japan]. Tokyo: Iwanami Shoten. 1972.

Kawatake, Shigetoshi. *Kabukishi no kenkyū* [A Study of the History of Kabuki]. Tokyo: Tokyodō. 1943.

Leiter, Samuel L. Ed. *A Kabuki Reader: History and Performance (Japan in the Modern*

World). New York: M.E. Sharpe. 2015.

Suzuki, Kiko. Hayashi Kumiko. Nomura Koichiro. *Akujo no bunkashi* [A Culture Journal of Bad Women]. Kyoto: Kōyō Shobō. 2005.

Tamura, Nariyoshi. *Zoku-zoku Kabuki Nendaiki* [A Sequel to Chronicle of Kabuki]. Tokyo: Ichimura-za. 1922.

<Articles>

Ihara, Seiseien. “*Onnagata shoshi*” [A Short History of Onnagata]. *Engei Gaho*. Vol. 7. No. 11 (December 1920).

Kawatake, Toshio. “*Kabuki no onna*” [Women in Kabuki]. *Kikan Zasshi Kabuki*. Vol. 3. No. 4 (April 1971)

Kawatake, Toshio. “*Ayame no kyo to jitsu*” [The Truth and Fiction of Ayame]. *Kikan Zasshi Kabuki*. Vol. 7. No. 1 (July 1974)

Tobe, Ginsaku. “*Onnagata no giho to seishin*” [The Technique and Spirit of Onnagata]. *Kikan Zasshi Kabuki*. Vol. 3. No. 4 (April 1971)

Urushizawa, Sonoko. “*Keishosareru Kabuki Jūhachiban*” [Descendent Kabuki Jūhachiban]. *Musashi Daigaku Jinbungakukai Zasshi*. Vol. 41. No.2 (January 2010).

五代目尾上菊五郎の新古演劇十種と女方の歴史

金智慧（博士後期課程二年・日本学術振興会特別研究員 DC2）

はじめに

明治時代には歌舞伎の高尚化・古典化に取り組む動きが顕著であり、その主な現象としてお家芸の選定が挙げられる。お家芸の選定は、明治期の歌舞伎の〈古典化〉に深く関わる現象であり、このような発想は七代目市川団十郎（寛政三年〈一七九一〉～安政六年〈一八五九〉）の歌舞伎十八番の構想から始まる。七代目は市川家を代表すべき荒事芸を選別する作業を行ったが、死によって最後まで果たすことはできなかった。その後、父・七代目の意志を受け継ぎ、九代目団十郎（天保九年〈一八三八〉～明治三十六年〈一九〇三〉）は歌舞伎十八番を完成し、ひいては市川家の棟梁として自らの芸を収集・整理した新歌舞伎十八番を創り出した。本報告で取り上げる新古演劇十種は、五代目尾上菊五郎（天保十五年〈一八四四〉～明治三十六年〈一九〇三〉）が団十郎の歌舞伎十八番と新歌舞伎十八番に対抗する目的で、尾上家のお家芸を集めたコレクションである。このようなお家芸の選定は、役者たちが代々に受け継がれてきたお家芸を権威づけるために試みられたものであり、歌舞伎界を担う中心的な家系としての自負を表明するものであった。

ところで、両家のお家芸の選定を見比べると、歌舞伎十八番が市川家の荒事芸を中心とし、新歌舞伎十八番のおよそ三十三作品の主人公が殆ど歴史上に名高い武将であることに対し、新古演劇十種には鬼女や精霊が登場する演目が多いことに気づく。団十郎も菊五郎も主として男主人公を演ずる立役が本領であり、五代目菊五郎が生涯演じた立役のキャラクターの中にも「菅原伝授手習鑑」の桜丸、「仮名手本忠臣蔵」の早野勘平など有名な役が数多くあったことに鑑みると、新古演劇十種に鬼女や精霊が登場する作品が多いのはかなり不思議な現象であるといえよう。すると、何故菊五郎はこれらの演目を尾上家を代表するお家芸として選定したのであるうか。結論から先にいうと、これには近世中期以来女方の役割が拡大した歴史、そして尾上家先祖の来歴と深い関係があると考えられる。以下、この二点を踏まえて新古演劇十種の性格とそれが持つ意義についての私見を述べたい。

一、女方の誕生と発展

女方とは、歌舞伎役者の中で女性を演じる役者をさす。基本的に女性が歌舞伎役者になるのは許されないため、女方は男性が女性を演ずることを意味する。この女方という独特な役柄が如何に生まれたかを知るためには、歌舞伎の発生過程を辿る必要がある。

一般的に、歌舞伎は出雲阿国という女性芸能者から始まったといわれる。阿国は男装をして画期的な舞踊、いわゆるかぶき踊りを見せて一躍スターになり、その後、彼女を模倣して女性は男装し、男性は女装して倒錯的・変態的魅力で観客を集める芝居が続出した。しかし、彼らの芝居は主に売春を目的としていたため、風紀を乱すという名目で幕府により禁止された。こ

のようにして、遊女と若衆が芝居を行うことが禁じられ、成人の男性だけが芝居を許されるようになる。歌舞伎の女方という独特な仕組が生まれたいわれである。ここに至って、生来の美貌と官能的な舞踊で観客を魅了した遊女・若衆の役者に比し、性的魅力を持ち合わせていない成人男性の役者、とりわけ女方の場合は女性を演じるためにさらなる工夫が求められた。それゆえ鬘を利用して男気を隠し、世の中で最も妖艶な女性と認識される遊女を模倣した。しかしこのような基礎的な段階を超え、やがて女方の眼目は如何にして女性よりもさらに美しい女性を演じるかに焦点が置かれた。

以上のように、女方の役割が基盤を整え、自らの演技論を確立しはじめたのは元禄期あたりであるが、この時期になると女方芸術のために日常生活から徹底的に女性の生活様式を模倣し、真の女性を演じることを目指す写實的傾向が見られる。しかも身体的魅力でアピールする舞踊劇よりも、物語性がある狂言が重視されるようになり、女方の役者は理想的な女性を演ずるためにさらに苦心した。この時期の代表的な女方役者として、初代芳沢あやめ（延宝元年〈一六七三〉～享保十四年〈一七二九〉）と初代瀬川菊之丞（元禄六年〈一六九三〉～寛延二年〈一七四九〉）が挙げられる。以下、彼らが残した芸論から女方の理想的な在り方を確認するが、先に芳沢あやめの女方の心得に関する芸談を記録した『あやめ草』（明和八年〈一七七七〉）から取り上げたい。

女形は色がもとなり。元より生れ付てうつくしき女形にても、取廻しをりつばにせんとすれば、色がさむべし。又心を付て品やかにせんとせばいやみつくべし。それゆへ平生ををなごにてくらさねば、上手の女形とはいはれがたし。ぶたいへ出て爰はをなごのかなめの所と思ふ心がつくほど男になる物なり。常が大事と存るよし、さい／＼申されしなり。¹

『あやめ草』

女形はがく屋にても女形といふ心を持べし。弁当なども人の見ぬかたへむきて用意すべし。色事師の立役とならびてむさ／＼と物をくひ、扱やがてぶたいへ出て色事をする時、その立役しんじつから思ひつく心おこらぬゆへ、たがいに不出来なるべし。〔…〕女形は女房ある事をかくし、もしお内儀様がと人のいふ時は、顔をあかむる心なくてはつとまらず、立身もせぬなり。子はいくたり有ても我も子供心なるは、上手の自然といふものなりとぞ。²

『あやめ草』

以上の引用をみると、あやめは作意的でない自然な女性美を表出することを強調しており、相手役者にもそのような気持ちにさせるため、普段の生活や行いから女性として生きることを強く薦めていることが見受けられる。なお、次の引用文では、女方は脇目を振らず女性役に精進すべきであることを述べている。

女形にてゐながら、もしこれでゆかずば、立役へ直らんと思ふこゝろつくがいなや、芸は

¹ 郡司正勝『日本古典文学大系 98 歌舞伎十八番集』岩波書店、一九六五年、三一九頁。

² 前掲書、三二三頁。

砂になる物なり。ほんのをなごが、おとこにはならぬにてがてんすべし。ほんの女、もはやこれではすまぬとて、男にならるべきや。その心にては、女の情にうときはづなりと、申されしも尤ぞかし。³

『あやめ草』

実際、芳沢あやめは立役に道草をして失敗したことがあったようだが（「あやめ立役になられて、はたしてわるかりしなり。女にも男にもならるゝ身は、もとになき事故とかんじ侍りぬ」『あやめ草』）、そのような経験があったからこそ、真の女方になるためには女方以外の役で気を紛らわせることを禁じたと見受けられる。また、当時の観客がそのような役割の越境を芳しく思わなかったことも想像に難くない。このように芳沢あやめは理想的な女方を勤めるため、舞台内外を問わず女性として生きること、そしてひたすら女方役に精進することを説き伏せたことが引用文から読み取れる。一方、芳沢あやめとともに名女方であった瀬川菊之丞の考え方もこれと軌を一にしている。歌舞伎役者に関する世間の評判を集めた『古今役者論語魁』（安永元年〈一七七二〉）には菊之丞に関する芸談が収められており、以下引用を通して彼の女方の至論を確認する。

女形は、女の最負するは甚悪き事にて、女房に忤ならんと思われるは、悪き事なり。男の最負多く、あのやうな女があらばと思われるやうに望事なり。また女中の最負請は、自分の物好にする櫛・簪・帽子・衣裳・帯、女中方気に入るやうに風俗して、御屋敷方・女郎・娘もまね致さるゝやうにと願なり。然ば同じ女子と思われるが、女中最負なり。⁴

『古今役者論語魁』「古今役者芸咄」

ここで菊之丞は女性から人気を得るのは望ましくなく、男性の方で自分の女房にしたいと思わせるくらい、理想的で魅力的な女性に扮しないといけないと述べている。つまり女性による最負というのは、女性のキャラクターの裏面に透かして見える男性役者に熱狂するのであって、言い換えれば、これは真の女性を演じ切らなかったことになる。また、以下は同書に収録された菊之丞に対する評判である。

古瀬川菊之丞、役者大全の序に、所作事あまりて、地事たらずと書しは、余人に有、定て武道の事なるべし。女の業はかけ道なく、けみ城事、愁嘆は言におよはず、無間の鐘・女なる神は、家の芸となり、道成寺・石橋にての高名。大かたの女形、としよりては、をのづから色気のうすくなるは勿論の事なるに、六十にあまるまで振袖のぬれ事至極なりしは、うつくしきばかりにあらず、妙を得たる事、まことに中古若女形の開山、是なり。⁵

『古今役者論語魁』「名人の極」

³ 前掲書、三二〇頁。

⁴ 郡司正勝校注『日本思想大系 61 近世芸道論』岩波書店、一九七二年、四八三頁。

⁵ 前掲書、四七三頁。

女方は年増になっても女性としてのみずみずしさ、愛らしい感覚を有するのが理想的であり、そのような点において菊之丞は屈指の女方であったと評価されている。すなわち、真の女方は年齢を問わず生涯若くて美しい女性を演ずるべきである、という認識が当時の一般的な考え方としてあったと解釈できるだろう。以上、芳沢あやめと瀬川菊之丞の芸談を通し、元禄期以降に確立された女方芸の性質を確認することができた。つまり、遊女役を中心に発達してきた女方は模倣の段階を超え、女性よりもさらに魅力的な女性を演ずるために苦心していたのである。

二、女方の役割の拡大

ところが、あやめと菊之丞以降になると女方の中心役は遊女から拡大し、立役の領域まで浸透するようになる。端的な例として芳沢あやめの三男、初代中村富十郎（享保四年〈一七三一〉～天明六年〈一七八六〉）のケースが挙げられよう。富十郎は今日にも名高い「京鹿子娘道成寺」を完成した女方として知られているが、ここで注目したいのは「女武道」という新境地を開いた点である。例えば、時代物の主人公として有名な朝比奈・由良助・景清などの武将を女役に改め、女朝比奈・女由良之助・女景清を演じて好評を得た。このように、女性でありながら武芸と知力にすぐれ、忠義を尽くすような「女武道」役を開発した富十郎はやがて立役にも越境し、立役の専有物である荒事芸まで披露したという。【画1】は富十郎が女性と男性の二役を演じることを広告した辻番付であるが、これをみると前の時代に比べて女方の越境に対する観客の反応も肯定的に変わった様子が窺える。

初代瀬川菊之丞はこの様子を見て女方の操を守らぬ事柄であると歎息したらしいが、このような越境をきっかけにそれまで比較的堅く守られていた役柄の障壁が段々崩れ、女方が立役を演じるとともに立役も女方の専有物である所作事を演じるなど、相互の往来が生じるようになった。以上のような分業制度の混乱を背景に寛政から文化年間の間、「悪婆」という新しい役柄が登場し、それ以降の歌舞伎のパラダイムを大きく揺るがした。それまで女方に求められたイメージ、つまり貞淑で美德があり、男性に操を立てるような典型的な役割から一変し、伝法肌で男まさりの極悪の女性が主役を勤めはじめたのである。このような変化には、女方生産の中心が上方から江戸に移ったことも深く関わっているといわれる。上方に比べて、江戸では庶民の人情と頹廢した風俗を扱い、写実的で、時にはグロテスクな演出を特徴とする生世話物が好まれていたためである。このような演目の傾向に合わせ、従来の女方役とは一風変わった「悪婆」型が誕生した。例えば、四代目岩井半四郎（延享四年〈一七四七〉～寛政十二年〈一八〇〇〉）の演じた三日月おせんはその嚆矢にあたる。その後、四代目とその息子である五代目半四郎（安永五年〈一七七六〉～弘化四年〈一八四七〉）はうんざりお松、姐妃のお百、熊坂お長、鬼神お松など多種多様な「悪婆」型を次々と成功させたが、とくに女性の嫉妬や愛嬌の表現に秀でていたという。

以上に見てきた通り、この時代に至っては女方が立役を兼ねる傾向が非常に濃厚になり、先述した中村富十郎や四代目半四郎を凌ぎ、五代目半四郎は立役としても大活躍した。一方、岩井半四郎父子が従来の型を破り、女方の役割の拡大に一助したことで裏腹に、逆に立役が女方を兼ねる現象を見られはじめた。初代尾上松助（延享元年〈一七四四〉～文化十二年〈一八一

五)、のち初代松緑)と二代目松助(天明四年〈一七八四〉～嘉永二年〈一八四九〉)は立役でありながら女方を兼ねて大成した代表的な役者である。初代松助は初代尾上菊五郎の門弟で、二代目松助は初代松助の養子であった。そしてこの二代目松助が後の三代目菊五郎になる。ここに来てようやく本題の五代目菊五郎との繋がりが見えてきたのであるが、この三代目菊五郎が五代目の祖父にあたる人物である。

さて、尾上松助父子は立役を本領としながら半四郎父子とは異なる女形の芸、つまり怪奇味があり、変身に富む役柄で観客を魅了した。このような違いは松助父子の芸風が実悪と敵役など凄みのある立役や、早替わりや宙乗りなどケレンを見せることに長じていたことに起因する。それゆえ女方を演じる際にも、半四郎父子のような愛嬌のある悪婆にひきかえ、伝法肌で怪奇味がかかった悪婆、あるいは妖怪・幽霊といった変身の美を見せる演技を得意としたのである。以下では凄絶でグロテスクな三代目の女方役をいくつか紹介する。

「^{とうかいどうよつやかいだん}東海道四谷怪談」のお岩は三代目の女方役の中で最も知られたものであろう。お岩の夫・民谷伊右衛門は師直方の伊藤喜兵衛の孫娘・お梅に恋され、女房を虐待して憤死させた上、家伝の薬を盗んだ小仏小平をも惨殺し、お岩の死体とともに戸板の両面にくくりつけて川へ流す。のち二人の亡霊が伊右衛門を悩ますが、この際に用いられた戸板返しの仕掛けが有名である。また「^{いろもようちよつとかりまめ}色彩間苺豆」の累は自分の父を殺した絹川与右衛門に恋に落ちた不運な女性である。のちに二人は恋人同士にあるが、与右衛門は出世のために累を捨て出奔する。累は彼の後を追いつけて二人は再会するが、そのとき川辺に髑髏(十二年前に殺された累の父)が流れ寄る。与右衛門は累の母と密通して夫である累の父を殺したのであるが、この因果によって累は醜婦に変貌し、父の怨霊に取り憑かれる。その後、累は与右衛門に積年の恨みを語るが、結局に彼に惨殺されてしまう。以上のお岩と累は愛人に裏切られて怨恨を抱き、のちに醜い鬼女の姿に化ける女性の典型的な役であるといえよう。一方、「^{かがみやまこきょうのにしきえ}加賀見山旧錦絵」の足利家の局・岩藤は足利大膳と謀ってお家横領を企てる悪女である。彼女は自分の陰謀を妨げる中老尾上を草履で打って侮辱し、自殺に迫りやるが、結局尾上の近仕お初に仇討ちされる。岩藤は上品で凄味と色気の混じる手強い悪役で、立役が加役として演じる事が多いといわれる。なお、「^{しのびよるこいはくせもの}忍夜恋曲者」の平将門の娘・滝夜叉姫は、亡き父の志を受け継ぎ、妖術を使って謀反を起すが、鎮圧される女武道の役である。以上から、三代目菊五郎は養父の芸風を継承して立役で大成しつつ、お岩や岩藤などの伝法肌で怨念深いグロテスクな女方でも頭角を現したことが確認できる。そして三代目の芸風は、孫にあたる五代目菊五郎にも多大な影響を与えたと看取される。

三、五代目菊五郎の女方——尾上家の芸風の継承

五代目菊五郎は明治期の三人の名優を称する「団菊左」に数えられるほど、器量を認められた役者であり、祖父の三代目と同じく立役にも女方にも優れていた。五代目の出世役である「^{あおとぞうしはなのにしきえ}青砥稿花紅彩画」(文久二年〈一八六二〉、通称「白浪五人男」)の弁天小僧菊之助は女装をして盗みに行く悪党で、まさに彼の芸風をよく当て込んだキャラクターである(【画2】)。さらに、明治維新後の世話物(とりわけ散切物)の中でも、五代目は女方として頻繁に登場していた。

例えば、「^{このまのほしはこねのしかぶえ}木間星箱根鹿笛」(明治十三年〈一八八〇〉)のおさよは貧苦のあまり夫によって女

郎に売られるが、夫はその間に不義を犯す。その事実を知ったおさよは恨み言を言うが、夫に殺される。のちにおさよは亡霊になって夫を呪い、そのせいで神経病にかかった夫は間女をはじめ多くの人を惨殺する。おさよのキャラクターは三代目の累やお岩を思い出させる側面が強く、先代の怪奇趣味に基づいているといえるだろう。一方、五代目は明治期の毒婦物の流行に乗じて、男性を無惨に殺した毒婦・高橋お伝（「綴合於伝仮名書」〈明治十二年〉）と花井お梅（「月梅薫籠夜」〈明治二十一年〉）の実話を舞台化した。いずれも美しい容貌を持ちつつ、男まさりの力量で復讐や殺害を決行する女主人公である。これらのキャラクターは、明治という新しい時代相を反映しながら、尾上家の猟奇的でむごたらしい女方芸風の脈を引く役柄であった。

上記の如く、先代の女方芸風を継承する五代目の姿勢は、五代目が尾上家のお家芸を選定した新古演劇十種においても顕著である。新古演劇十種は名前の通り、十作品で構成されているが、このうち五代目の代で選ばれたのが九作品で、残りの一作品はその息子・六代目により加えられた。その中で五代目が選定した作品を中心に見ていくと、老婆や処女の姿から鬼もしくは精霊に変ずるパターンが多く、九作品中六作品にのぼる。

〈新古演劇十種の一覧表〉

- 1)「古寺の猫」明治四年（一八七一）九月中村座初演。猫の怪。
- 2)「土蜘蛛」明治十四年（一八八一）六月新富座初演。蜘蛛の精。
- 3)「茨木」明治十六年（一八八三）四月新富座初演。渡辺綱の伯母真柴、実は茨木童子。
- 4)「羅漢」明治二十年（一八八七）七月中村座初演。羅漢の清造。
- 5)「一つ家」明治二十三年（一八九〇）四月市村座初演。老婆いばら。
- 6)「戻橋」明治二十三年（一八九〇）十月歌舞伎座初演。扇折娘小百合、実は愛宕山悪鬼。
- 7)「菊慈童」明治二十五年（一八九二）七月歌舞伎座初演。童顔の仙人、菊慈童。
- 8)「羽衣」明治三十一年（一八九八）一月歌舞伎座初演。天女。
- 9)「刑部姫」明治三十三年（一九〇〇）一月歌舞伎座初演。小坂部姫の怪。
- 10)「身替座禅」明治四十三年（一九一〇）三月市村座初演。大名山蔭右京。 ＊六代目菊五郎

以上に挙げた新古演劇十種の中、鬼女が登場する作品は「茨木」「一つ家」「戻橋」「刑部姫」（【画 3～6】）があり、猫や蜘蛛の精霊の姿をした妖怪が登場する作品には「古寺の猫」と「土蜘蛛」（【画 7～8】）がある。これらの役は言うまでもなく、初代松助から三代目、四代目により確立された女方の芸風、すなわち怪奇味がかかった悪女、あるいは変身の美を見せる演技を得意とした先祖たちの芸風を継承したものであるといえよう。例えば、五代目菊五郎は祖父・三代目菊五郎の二十三回忌を記念して尾上家の当たり芸である猫の怪（「古寺の猫」）を上演しており、そして十年後である祖父の三十三回忌では、曾祖・尾上松助と三代目が演じた土蜘蛛の精（「土蜘蛛」）の役を復活させた。以下、五代目がこの二つの演目の上演に際して語った口上を取り上げる。

当年は三代目菊五郎、廿三回忌に相当り候へば、右追善狂言として先年再度まで大入大繁

昌仕候東海道五十三次の狂言、今に猫寺懷ろ⁶などは嘶しぐさに残り居候へば、追善に相勤め候〔…〕祖父梅壽は年功と申し怪談仕懸物等は我工風を以て仕り、名人上手の名を得し跡、年功も無き若年の私祖父の真似いたし候共、影ばうしにも不及事ゆゑ達て辞退仕候処、〔…〕再応之御進めに座元を始め、一座の衆中折角の思し召をもどき候も如何仰せにまかせ可申と俱々相進め候に付、〔…〕狂言の善惡に拘らず、祖父梅壽へ一枝の花御手向けと被思召、追善狂言の初日より永当 / \ 御見物に御来駕の程偏へに奉希上候 以上 五代目尾上菊五郎⁶

『続々歌舞伎年代記』「中村座口上」(明治四年九月)

私祖父三代目尾上菊五郎儀、当年三十三回忌相当ニ付、何がな御慰ニ相成候。追善狂言可相勤と重立候。作者打寄り相談いたし候折柄、去る芝居好事の御方様より古くは享和四甲子年、河原崎座顔見世に曾祖尾上松緑〔松助〕、葛城山の土蜘蛛の精を相勤め古今稀なる大入をなしたり。近くは三代目菊五郎、弘化二乙巳年中村座顔見世に同じく土蜘蛛の精を勤め、其頃大評判を取たり。斯く二代勤めし事故、今般の追善ニ土蜘蛛を相勤め候様難有御指図にあづかり候〔…〕御最眞を以て祖父へ追善と思し召れ、御評判よろしく御見物ニ御来車の程偏ニ奉希上候 以上 五代目 尾上菊五郎⁷

『続々歌舞伎年代記』「新富座口上」(明治十四年六月)

三代目菊五郎の二十三回忌の追善興行に際して「古寺の猫」を演じた菊五郎は祖父・梅壽(三代目菊五郎)を追善するため、彼の得意芸である猫の変化を披露する旨を明かした。引き続き、その十年後である三十三回忌の追善興行でも同じく、曾祖が享和四年(一八〇四)に河原崎座の顔見世で披露し、祖父が弘化二年(一八四六)に中村座顔見世で演じて評判になった「土蜘蛛の精」を再現すると表明した。祖父との関係性をひたすら主張した「古寺の猫」の時より一歩進み、「土蜘蛛」の上演時には、尾上家の代々に続くお家芸であることを誇張したと解釈できるだろう。

以上の如く、五代目は祖父の追善のために、尾上家の先祖が得意とした「怪談仕懸物」系の「古寺の猫」と「土蜘蛛」を復活させ、またこれらの追善興行をきっかけにのちに「茨木」と「一ツ家」といった鬼女を次々と演じた。新古演劇十種が九代目団十郎のお家芸に対抗するつもりで選定したものであることは既に述べたが、五代目は九代目と同じく立役が本領であるにもかかわらず、尾上家代々に受け継がれてきたグロテスクで怪奇性に富む女方の芸風を自分の家門を代表する芸として位置づけようとした。

冒頭でも言及したように、五代目は出世役の菊之助をはじめ、桜丸、早野勘平、いがみの権太など有名な配役が数え切れないほどあり、さらに本文ではあまり触れなかったが、三代目菊五郎と初代松助も立役で大成した役者であることは間違いない。しかしながら、五代目があえて鬼女もしくは精霊が登場する演目を中心に新古演劇十種を選別したのは、団十郎の男性的で

⁶ 田村成義『続々歌舞伎年代記 乾巻』市村座、一九二二年、一一八頁。

⁷ 前掲書、三〇一頁。

豪快な荒事芸とは一線を画す芸風を尾上家独自の領域として標榜するためであったのではないだろうか。

おわりに

本報告では、五代目菊五郎の新古演劇十種を取り上げ、立役である彼が尾上家を代表する芸として、主に鬼女・精霊の登場する演目を選定した理由を考察してきた。それには、まず女方の役割が遊女役に留まらず、様々な方向へ拡大し、やがて女方と立役の境界が崩れてしまった歴史上の変化が前提としてあったと思われる。そのような時勢に乗り、尾上家先祖（初代松助と三代目菊五郎）は立役でありながら、従来の理想的な女性像に相反する、グロテスクで怪奇性に富む悪婆役で女方の新境地を開いた。

一方、尾上家の元祖・初代菊五郎は最初女方であったが、後に立役に転じたといわれており、その門弟であった初代松助も同じ経歴を持っていた。二代目菊五郎が夭逝し、初代松助の養子が三代目菊五郎を襲名したことになるが、彼も父松助と同じく立役と女形を行き来しながら悪婆・変化物に器量を発揮した。なお、三代目の娘婿であった四代目菊五郎は真女方として活躍したことが知られる。このように尾上家の歴代役者たちを概観してみると、五代目が立役でありながら様々な女方役をこなしたのは、先代譲りの芸の命脈が保たれた結果であるといえるのではないかと。

そして五代目はこのような役柄こそ市川団十郎家が有する立役の芸風と一線を画す、尾上家ならではの芸風であると判断したのであろう。この点において新古演劇十種は、尾上家が築き上げた独自の女方芸風の結晶として捉えることができるだろう。

【付記】

本研究は、日本学術振興会科学研究費補助金（特別研究員奨励費 課題番号：19J11221）による成果の一部である。なお、図1～3はボストン美術館の日本美術コレクション (<https://collections.mfa.org/collections/314124/japanese-art/objects>)、図4～8は早稲田大学演劇博物館の演劇情報総合データベース (<http://www.waseda.jp/enpaku/db/>) による。

【参考文献】

<研究書>

河竹繁俊『歌舞伎史の研究』東京堂、一九四三年。

郡司正勝校注『日本古典文学大系 98 歌舞伎十八番集』岩波書店、一九六五年。

郡司正勝校注『日本思想大系 61 近世芸道論』岩波書店、一九七二年。

芸能史研究会編『日本庶民生活史料集成 第六巻 歌舞伎』三一書房、一九六八年。

田村成義『続々歌舞伎年代記 乾巻』市村座、大正十一年（一九二二）。

鈴木紀子・林久美子・野村幸一郎編著『〈悪女〉の文化誌』晃洋書房、二〇〇五年。

<研究論文>

伊原青々園「女方小史」『演芸画報』第七年第十一号、大正九年〈一九二〇〉十一月。

漆澤その子「継承される歌舞伎十八番—九代目市川団十郎の所産—」『武蔵大学人文学会雑誌』41(2)、二〇一〇年一月。

河竹登志夫「歌舞伎のおんな」『季刊雑誌歌舞伎』3(4)、一九七一年四月。

河竹登志夫「あやめの虚と実—元禄期女方の心と形—」『季刊雑誌歌舞伎』7(1)、一九七四年七月。

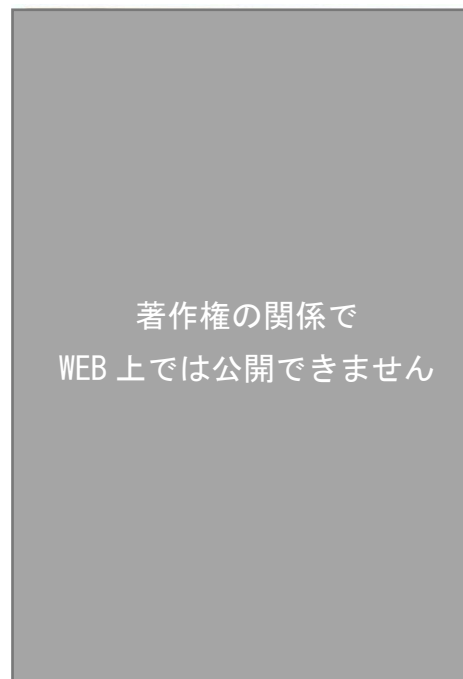
戸部銀作「女方の技法と精神」『季刊雑誌歌舞伎』3(4)、一九七一年四月。

【Figure 画像】



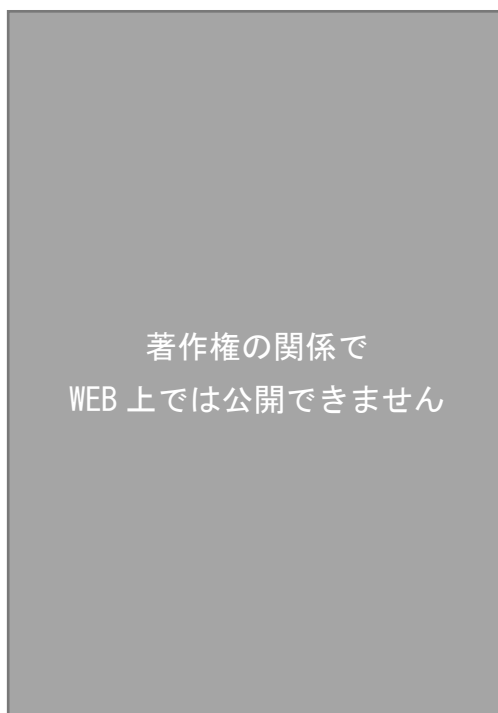
【Figure 1】*Nakamura Tomijūrō I in Two Roles* (1744), Museum of Fine Arts Boston. 〈No. 06.1115〉

【図 1】「初代中村富士郎の二役」(寛保四年〈一七四四〉)、ボストン美術館蔵〈No. 06.1115〉。



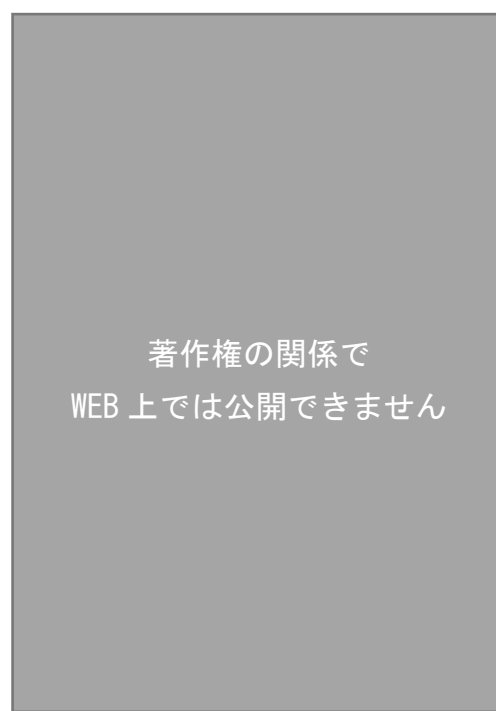
【Figure 2】*Ichimura Uzaemon XIII [Onoe Kikugorō V] as the Girl Onami, actually Benten Kozō Kikunosuke* (1862), Museum of Fine Arts Boston. 〈No. 11.36964〉

【図 2】「十三代目市村羽左衛門の娘おなみ 実は弁天子僧菊之介」(文久二年〈一八六二〉)、ボストン美術館蔵〈No. 11.36964〉。



【Figure 3】*Watanabe no Tsuna Meets the Ibaraki Demon at Modoribashi Bridge* (1810s, Onoe Kikugoro III?), Museum of Fine Arts Boston. 〈No. 64.824-5〉

【図 3】「茨鬼と戻橋綱逢変化」(一八一〇年代、おそらく三代目菊五郎)、ボストン美術館蔵〈No. 64.824-5〉。



【Figure 4】*Hitotsuya no rōba Ibara* (1890), Waseda University Theatre Museum. 〈No. 101-5192〉

【図 4】「一ツ家ノ老婆茨 尾上菊五郎」(明治二十三年〈一八九〇〉)、早稲田大学演劇博物館蔵〈No. 101-5192〉。

著作権の関係で
WEB 上では公開できません

著作権の関係で
WEB 上では公開できません

【Figure 5】 *Ichijō Modoribashi no ba* (1890), Waseda University Theatre Museum. 〈No. 007-0021〉

【図5】「一條戻橋の場」(明治二十三年〈一八九〇〉) 早稲田大学演劇博物館蔵 〈No. 007-0021〉。

【Figure 6】 *Kabuki-za Ichi-gatsu Kōgyō Osakabe-hime* (1900), Waseda University Theatre Museum. 〈No. 101-5188〉

【図6】「歌舞伎座一月興行 刑部姫」(明治三十三年〈一九〇〇〉) 早稲田大学演劇博物館蔵 〈No. 101-5188〉。

著作権の関係で
WEB 上では公開できません

著作権の関係で
WEB 上では公開できません

【Figure 7】 *Baikō Hyakushu no uchi Okazaki no Neko* (unknown), Waseda University Theatre Museum. 〈No. 007-0726〉

【図7】「梅幸百種之内 岡崎猫」(未詳)、早稲田大学演劇博物館蔵 〈No. 007-0726〉。

【Figure 8】 *Kiken Engeki Yūran-zu Tsuchigumo* (1887), Waseda University Theatre Museum. 〈No. 101-5235〉

【図8】「貴顕演劇遊覧図 土蜘蛛」(明治二十年〈一八八七〉)、早稲田大学演劇博物館蔵 〈No. 101-5235〉。

◆Joint Workshop を終えて◆

この度は大阪大学・ハーバード大学大学院生交流会に参加する機会を賜り、日本絵画の特別観覧と研究発信を行いつつ、アメリカの日本研究の実状と教育方法に関して経験することができ、今後研究を進めるにあたり大変刺激を受けた。まず、ボストン美術館では狩野元信「白衣観音図」や橋本閑雪「木蘭詩図巻」を含めた五点の名作と絵画・仏像を修復する作業室を観覧し、ハーバード美術館ではファインバーグ・コレクションの特別展示を観覧した。ハーバード大学の Yukio Lippit 先生と大阪大学の門脇先生にご説明していただきながら、普段はガラス越しでしかみられない日本絵画の名作を間近で鑑賞する絶好の機会を得ることができた。

一方、研究発表会では大阪大学の院生五名とハーバード大学の院生四名がそれぞれの研究を披露する場が設けられた。私は「*Shinko Engeki Jisshu by Onoe Kikugorō V and the History of Onnagata*」という題目のもと、博論のテーマである明治歌舞伎の「古典化」現象の一例として五代目尾上菊五郎の新古演劇十種を取り上げ、彼がお家芸を代表する演目として猟奇でグロテスクな鬼女や精霊の登場する演目を選定した理由を女方の歴史と先祖たちの芸風という側面で追究した。立役である菊五郎にしては一見不思議に思われるものの、そこには立役と女方の役割分担が模糊となった十八世紀以降、菊五郎の先祖（初代尾上松助・三代目尾上菊五郎）が鬼女精霊物で新領域を切り拓いた歌舞伎史上の大転換と密接な関係があった。なお、歌舞伎十八番が市川家の荒事芸を中心とし、新歌舞伎十八番の殆どが歴史上に名高い武将を描いた作品であることを踏まえると、五代目菊五郎は鬼女精霊物こそ市川家が有する立役の芸風とは一線を画す、尾上家ならではの芸風であると判断したとみられる。

発表後の質疑応答の時間には、発表内容に関して院生たちと先生方から良質の質問やコメントをいただき、今後研究を進めるにあたり大変参考になった。最初に Leah Justin-Jinichさんから五代目菊五郎が選定したお家芸を代表する演目の殆どが先祖たちの芸風を踏襲したものであったことはよく分かったが、鬼女精霊物という演目の性質はむしろ「古典化」現象と矛盾しているのではないかという質問があった。この指摘は私が本発表の構想に至ったきっかけにも深く関わるものであり、若い女性もしくは老婆が亡霊・精霊に変貌するパターンの演目は、たしかに歌舞伎の高尚化や伝統芸能としての自負を誇張する方向性とはやや距離があるということも尤もである。但し、演目の雅俗の度合いよりはそれらの演目が尾上家代々に受け継がれてきたこと、そして五代目菊五郎が祖父三代目菊五郎の二十三回忌と三十三回忌に意図的に新古演劇十種の演目を上演したことに鑑みると、やはり新古演劇十種は「伝統の継承」という目的に重点が置かれており、歌舞伎の「古典化」現象と密接な関係にあったといっていよう。これは新古演劇十種の内の演目が能楽の形式を模倣した舞踊劇の形式をとっていたことからみても明白である。つまり能狂言の有する悠久の歴史及び江戸幕府の式楽としての権威を継承し、歌舞伎の格上げを試みた側面が強いのである。

また Wang Yingxue さんからの二つ目の質問は、五代目菊五郎が明治期の毒婦物の流行に乗じて高橋お伝や花井お梅などを脚色したことを考慮すると、新古演劇十種にとりわけ鬼女精霊物を多く収めたのは（そのような明治期の社会風潮を意識した）商業的な戦略であったともい

えるのであろうかという主旨のものであった。これに関しては私も同様な見解も持っており、明治期に上演された歌舞伎は同時代のメディアや出版物から多大な影響を受けていたことは明らかである。新聞や雑誌などの媒体を利用して積極的に広告するほか、新聞記事や西洋小説の翻案物または落語・講談といった同時代の芸能を脚色した作品も数多く創作されていた。以上のコンテクストから傍証できなくもないが、新古演劇十種の鬼女精霊物が毒婦物の流行をはっきり意識していたかどうかを証明することはかなり難しいと思う。

最後に Yukio Lippit 先生から、五代目菊五郎が市川団十郎家の歌舞伎十八番と新歌舞伎十八番に対抗する所存で新古演劇十種を選定したこと以外に、団菊の間に生じたライバル意識といったものが明治歌舞伎史において何らかの影響を与えた事例があるのかというコメントをいただいた。お言葉どおり、明治歌舞伎の名優である九代目団十郎と五代目菊五郎との関係は明治歌舞伎史を考える上で欠かせないものである。私の認識としては、明治十年代まで二人は競争関係にあったが、明治二十年代に起きた天覧歌舞伎や歌舞伎の日清戦争物が新派劇に大敗けした出来事などを境にして二人は共に歌舞伎界を守護する協力関係に転じたと考えている。よって、明治十年代の頃まで団十郎は活歴物を中心とした歌舞伎改良に傾倒していたのにひきかえ、菊五郎は明治期の新しい社会相を写した散切物や江戸時代の面影を残した世話物の上演に尽力するなど二人は逆方向の動きを見せていた。その中で明治十七年、新富座の座主守田勘弥の団十郎最良に気を損ねた菊五郎は千歳座に移り、それ以降ますます江戸趣味が濃厚な演目を上演した。このような逸話をみると、菊五郎が団十郎に対して抱いたライバル意識は、新富座を中心に行われた改良一辺倒の明治十年代の歌舞伎興行に彩りを加えたことに繋がったと評価できるだろう。さらに新富座対千歳座の構図に広がった二人の競争関係は観客を興奮させ、当時の歌舞伎興行に大いなる活気を与えたことは言うまでもない。このように菊五郎と団十郎のライバル関係が明治十年代の歌舞伎界を豊かにしたことには議論の余地がないだろう。

以上の質問とコメントの内容はこれからの研究の発展について考えさせられるものが多く、個別の作品論や事件なども重要であるが、同時代の社会状況を踏まえつつ歌舞伎史を眺める広い視野が必要であることを再び想起させてくれた。他方、日本国内の研究方法とは異なるハーバード大学の院生たちの発表を伺い、アメリカにおける日本研究の有り方を目の当たりして様々なヒントを得たことは大きな成果であった。今回交流会に参加したことはグローバルな日本研究を目指す私にとってかけがえのない貴重な経験になったと思う。